

**GERHARD MELZER**

## Der aufgebrochene Künstlerschädel

Erstpublikation in: Bauerplay. Ein Buch für Wolfgang Bauer. Hrsg. v. Gerhard Melzer u. Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2001. 9-16.

Vorlage: korrigierte Printversion (red.)

Verfügbar seit 14.11.2016

Empfohlene Zitierweise:

Gerhard Melzer: Der aufgebrochene Künstlerschädel (14.11.2016). In:

www.dossieronline.at, URL: <http://gams.uni-graz.at/o:lg.dossier.5>

(zuletzt aufgerufen: TT.MM.JJJJ)

Dossieronline. Open-Access-Journal des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz

E-Mail: [nabl.institut@uni-graz.at](mailto:nabl.institut@uni-graz.at)

[www.dossieronline.at](http://www.dossieronline.at)

ISSN 2519-1411

Der aufgebrochene Künstlerschädel<sup>1</sup>

Man glaubt es kaum, aber die Zahlen sprechen eine nüchterne Sprache: Wolfgang Bauer ist sechzig Jahre alt, und seit vierzig Jahren tut er, was er tun muß. Er schreibt, wie ein Liebender liebt, und er liebt unbedingt und bedingungslos, weil es die Kunst selbst ist, die ihn zur Liebe verführt. „Vielleicht würde ich sie auch mögen, wenn sie mich nicht liebte“, mutmaßt Bauer in seinem Essay *Manche Künstler sind Dichter* (1981). „Ich kann es nicht sagen, weil sie seit jeher in mich verknallt war. Jetzt, wenn ich von ihr schreibe, merke ich, daß es eine große Liebe ist.“ Wer im Bann solcher Unbedingtheit steht, mag das Fehlen äußerer Anerkennung leichter verschmerzen, und tatsächlich dauerte es vergleichsweise lange, bis der Erfolg zu einer Dimension von Bauers literarischer Laufbahn wurde. Seit 1968 freilich stellte er sich mit aller Macht ein, und nach Hannover war Wien der zweite Schauplatz dieses Erfolgs.

1969 geriet die Uraufführung von *Change* zu einem heftig akklamierten Ereignis, das dem Wiener Volkstheater prompt eine Einladung zum Berliner Theatertreffen einbrachte. Hilde Spiel schrieb damals: „In Wien begann vor kurzem ein neues Kapitel Theatergeschichte: die dramatische Avantgarde stieg aus dem Keller heraus und zog in eines der drei großen Bühnenhäuser ein. Wolfgang Bauer, der im Vorjahr mit seinem Stück *Magic Afternoon*, einem Zustandsbericht aus dem Lasterleben jugendlicher Provinzler, zu unterirdischem Ruhm gekommen war, erlebte die Uraufführung der Bilderfolge *Change* nunmehr im Volkstheater.“ Und diese Aufführung, faßte Hilde Spiel ihre Eindrücke zusammen, gereiche dem Volkstheaterensemble zur Ehre und etabliere Wolfgang Bauer als Dramatiker von Rang. Ähnlich begeistert zeigte sich auch Friedrich Torberg, der in seiner Besprechung für die „Welt“ erstaunt vermerkte, daß die Aufführung außerhalb des regulären Abonnements volle Häuser mache und trotz nahezu dreieinhalbständiger Dauer ein begeistert mitgehendes Publikum bis zum letzten Augenblick fessle: „Was ist da geschehen?“

Nur zwei Jahre später bekam Torbergs Frage eine durchaus andere Färbung. Wieder war das Wiener Volkstheater Schauplatz des Geschehens, doch diesmal

---

<sup>1</sup> Vortrag zum 60. Geburtstag von Wolfgang Bauer im Radiokulturhaus Wien am 12.3.2001.

mochte die Kritik nicht den Höhenflug, sondern den Absturz des Autors registrieren. Friedrich Torberg sprach von Bauers „lautem Harakiri“, und Hilde Spiel fragte besorgt: „Dämmert schon der Untergang?“ Anlaß für diese Kehrtwendung um hundertachtzig Grad war ein Stück, das den Erfolg nicht mechanisch weiterschreiben, sondern zynisch hinterfragen wollte. *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, mit Helmut Qualtinger in einer der Schlüsselrollen, präsentierte sich nach außen hin wie ein schwacher Abglanz der realistischen Milieustudien, die man von Bauer gewohnt war. Verkannt wurde, daß Bauer das Prinzip realistischer Verdoppelung hier bloß zitierte, um dessen Unzulänglichkeit hervorzukehren. So gesehen, ging es nicht nur um Distanz zum eigenen Erfolg, sondern auch und in erster Linie um eine Reflexion des Darstellungsverfahrens, dem sich dieser Erfolg verdankte.

Erstmals tat sich eine Bruchlinie auf zwischen Bauers Intentionen und den Erwartungen, die an ihn herangetragen wurden. Dieses Mißverhältnis hat sich seither verfestigt: je weniger Bauer dem Bild vom realistischen Volksstückautor mit Hang zu drastischen Schockwirkungen entsprach, umso hartnäckiger wurde er an *Magic Afternoon* und *Change*, den Erfolgsstücken der späten sechziger Jahre, gemessen. Beträchtlichen Anteil an dieser Fehleinschätzung hatte zweifellos auch das Image der Autorpersönlichkeit, das vom frühen Erfolg geprägt blieb und sich zuzeiten wie eine unüberwindliche Mauer vor Bauers späteren künstlerischen Hervorbringungen auftürmte. Bis heute haftet „Magic Wolfi“ das anrühig-unseriöse Flair des genialischen „Kraftlackels“ und denkfaulen Bohemeliteraten an, obwohl seine Arbeiten in keiner Phase seiner Entwicklung aus derlei oberflächlichen Schreibhaltungen hervorgegangen sind.

Revisionen erscheinen also angebracht. Ich selbst bemühe mich seit mehr als zwanzig Jahren um eine Korrektur allzu vordergründiger Lesarten, wobei mir bewußt ist, daß ich meinerseits auch nur eine Lesart anzubieten habe, von der ich freilich hoffe, daß sie wirklich auf Lektüre und nicht – wie dies in der Tageskritik zuweilen der Fall ist – auf notdürftig getarntem Ressentiment beruht. Die Grundzüge dieser Lesart kann ich hier nur andeuten und am einen oder anderen Beispiel veranschaulichen. Dazu gehört etwa die Überzeugung, daß Bauers Stücke auf ihre Weise immer schon Künstlerdramen waren, auch wenn sie im Gewand realistischer „Reißer“ daherkamen. Seit Mitte der siebziger Jahre verlagert sich diese Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlertum zusehends nach innen; mehr und mehr kreisen Bauers szenische Erfindungen um innere Zustände poetischer Welt- und Wirklichkeitserfahrung. Wie ein unersättlicher, dämonisch seiner Passion frönender Forscher bricht Bauer Schicht um Schicht des Künstlerschädels

auf, um dem schönen, aber auch verstörenden Innenleben der Poesie auf die Schliche zu kommen.

Einen ersten, zugleich schon ziemlich radikalen Schritt in diese Richtung stellt das Kriminalstück *Magnetküsse* (1975) dar. So nachhaltig wie hier ist die Zeit selten stehengeblieben in einem Bühnenwerk. Wann immer die Rede auf die Uhrzeit kommt, ist es viertelvier in der Nacht. Bauer entfaltet sein Drama ganz gegen die Gattungsnorm: statt irgendeine Handlung voranzutreiben, vergegenwärtigt er einen Bewußtseinszustand, in dem die Bedingungen und Voraussetzungen einer einzigen Handlung, eines Mordes oder Totschlags, übereinandergeblendet sind. Der Kriminalschriftsteller Ernst Ziak tötet seine Freundin Iris, weil er glaubt, in ihrem Bauch befinde sich ein Magnet, der die Zeit anhalte. Der Verfolgungs- und Eifersuchtswahn, der zu dieser Tat führt, ist der eigentliche Inhalt des Stückes. Es bildet nicht äußere Wirklichkeit ab, sondern folgt der Wahnlogik seines Protagonisten Ernst Ziak. Paradoxerweise „stimmt“ alles in dieser Wahnwelt; sie ist, unterstreicht Bauer, nicht richtiger oder falscher als die Welt der Vernunft, in der wir gemeinhin leben, sondern einfach anders. Die Irritation, die von diesem Stück ausgeht, hat zu einem Gutteil damit zu tun, daß Bauer die Bilderfolge des Wahns bis zuletzt nicht relativiert: wir werden unmittelbar mit ihr konfrontiert und müssen uns zu ihr verhalten wie Betrachter abstrakter Gemälde. Die Szenen des Stückes erzählen keine Geschichte, sondern kehren die Struktur einer bestimmten Weltsicht hervor. Daß diese Struktur Ähnlichkeiten aufweist mit der poetischen Wahrnehmung von Welt, ist ein gezielter Nebeneffekt: weiß man doch längst, daß die assoziative Logik des Wahns der Logik der Kunst den Weg bereitet.

Wie anhaltend Bauer diese Thematik beschäftigt, mag ein großer Zeitsprung ins jüngere Schaffen des Autors dokumentieren. 1993 schrieb er im Auftrag des „steirischen herbstes“ das Opernlibretto *Cafe Museum – Die Erleuchtung*, zu dem Kurt Schwertsik die Musik komponierte. Auch hier seziert Bauer gleichsam den Kopf einer Künstlerfigur, um sich und das Publikum mit der problematischen Innenseite der Kunst zu konfrontieren. Es ist eine Gegenwelt: farbiger, phantastischer, auf vertrackte Weise wahrhafter als die sogenannte Wirklichkeit, aber auch zerbrechlicher, gefährdeter, eine Nachtwelt des Traums, die erkauft ist mit gesellschaftlicher Ausgrenzung. Beide Bilder der Oper spielen im Cafe Museum, wobei aber die Ereignisse an einem Neujahrsmorgen einmal bizarr übersteigert und unreal verzerrt, einmal im nüchternen Licht der Realität erscheinen. Entsprechend gegensätzlich nimmt sich das Personal aus: wirkt es zunächst unirdisch entrückt, verpflanzt in die alogische Sphäre des Märchens, so verhält es sich im zweiten Bild vergleichsweise „normal“. Doch der Zauber ist weg, und nur

Bosco von Malta, der von sich behauptet, die Gegenwelt des ersten Bildes erfunden zu haben, hält unbeirrt fest an den phantastischen Annahmen seiner Erfindung. Für die Ernüchterten auf der Bühne ist er zum Verrückten geworden, für den Zuschauer wird an seinem Beispiel offenbar, welchen Preis die Kunst zu entrichten hat für das Beharren auf ihren Gegenwelten.

Natürlich ist es letztlich Bauers ureigenste Problematik, die da zur Sprache kommt. Im *Skizzenbuch*, einem Auftragswerk der „Wiener Festwochen“, das 1996 am Schauspielhaus in der Inszenierung Stefan Bachmanns zur Uraufführung gelangte, zieht Bauer die Konsequenz aus dieser Verstrickung und verzichtet darauf, sich hinter einer fiktiven Figur zu verstecken: Der Autor, der im Mittelpunkt des Stückes steht, sei er selber, will uns eine entsprechende Textpassage glauben machen, doch so, wie der Realismus des Frühwerks nicht beim Nennwert genommen werden darf, unterstreicht auch hier das vermeintlich Authentische eher den Kunstcharakter des ganzen Konstrukts. Bauer, der sich als Instanz einführt, die alle Fäden seines Stücks in Händen hält, erscheint zusehends als Objekt seiner Erfindungen, und diese Diskrepanz wirft einmal mehr die Frage auf, die seit jeher im Zentrum seiner Poetik steht: Ist der Künstler der Gott seiner Schöpfungen oder macht sich umgekehrt durch seine Schöpfungen hindurch ein anderer Gott bemerkbar, der in Wahrheit erfindet, was der Künstler nur noch zu finden braucht? Bauer läßt auch im *Skizzenbuch* keinen Zweifel, daß er dem Funken vertraut, der von diesem anderen Gott auf ihn überspringt. In diesem Sinn ist es der sprach- und formlose Augenblick einer tiefen Glücksempfindung, der den kreativen Prozeß auslöst. Das Stück selbst bildet die vergeblichen Versuche ab, eine angemessene Form für diesen Augenblick zu finden, doch fördert das Scheitern zugleich die Einsicht zutage, daß es gerade die Formlosigkeit ist, die das Glück solcher Augenblicke ausmacht. Im Spannungsfeld derart gegenläufiger Tendenzen vollzieht sich die Arbeit des Künstlers, und nicht zufällig ist die Figur, die diese Gegenläufigkeit am nachhaltigsten repräsentiert, eine Art Zwitterwesen aus Teufel und Engel.

Es liegt auf der Hand, daß derlei dramatische Forschungsreisen in die Innenwelten der Kunst eine neue, angemessene Bühnensprache erfordern. Bauer ist dieser formalen Herausforderung nie ausgewichen, doch die Kritik – scheint mir – hat sich auf seine Vorstöße in Neuland der dramatischen Form viel zu wenig eingelassen. Entsprechend versuche ich bei meiner eigenen Lektüre immer wieder, auf diese Innovationen einzugehen. Aus Zeitgründen beschränke ich mich auf ein paar skizzenhafte Bemerkungen dazu. In einem Gespräch über Kunst hat Bauer einmal geäußert, daß das Theater heillos hinter der Entwicklung der Bildenden

Künste oder der Musik zurückgeblieben sei. Im wesentlichen begnügten sich die Dramatiker immer noch damit, die Wirklichkeit nachzubuchstabieren, statt mit den Mitteln des Theaters eine eigene, poetische Welt zu entwickeln. Deshalb entfalten Bauers Stücke, spätestens seit *Magnetküsse*, keine Handlungen und Geschichten, sondern bauen eine Zeichenwelt für sich, die nichts abbildet, was es in der Alltagswelt schon gibt. Das heißt nicht, daß diese Stücke unrealistisch wären, bloß stellt sich ihr Wirklichkeitsbezug nicht unmittelbar her, sondern vermittelt über ein poetisches Sinn- und Assoziationsgefüge. Die Zusammenhänge dieses Gefüges können zwar intellektuell nachvollzogen werden, aber sie lassen sich auch – und Bauer wünscht sich eine derartige Rezeption sogar – in einem Zustand vorrationaler Teilhabe verstehen. Wie Farben und Töne, die im Gefühl oder in den Nerven weiterschwingen, sollen auch die oft schwer verständlichen Situationen seiner Stücke auf den Beschauer einwirken: wo der Kopf versagt, soll sich die Seele ihre Wirklichkeit suchen.

Ein Stück in diesem Sinn ist beispielsweise Bauers Slapstick-Komödie *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* (1983). Wer will, kann sich auf das komplexe philosophische System einlassen, in dem Bauer Dialoge und szenische Konstellationen seines Stückes verankert hat; wer das nicht will oder wem die Voraussetzungen dazu fehlen, kann sich mit – von Bauer aus gesehen – gleichem Recht am phantastisch blühenden Nonsense erfreuen, mit dem er die Oberfläche seines Stückes ausgestattet hat. Ähnlich erlaubt auch *Ach, armer Orpheus* (1989), Bauers wahrscheinlich rückhaltloseste Auseinandersetzung mit der quälenden Zwischenexistenz des Künstlers, eine Rezeption auf zwei Verstehensebenen. Die Form des Stückes wird bestimmt vom Schwebezustand zwischen Traum und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits, Innen- und Außenwelt, und es ist gewiß kein Zufall, daß Bauers Text dem Jazzmusiker Miles Davis zugeeignet ist. Die assoziative, scheinbar willkürliche Tonfolge des „Free Jazz“ bezeichnet zugleich auch die Ordnung, der Bauers Stück verpflichtet ist. Hinter den wirren Bildfolgen freilich verbirgt sich einmal mehr eine tieftraurige und aberwitzige Meditation über das Wesen der Kunst und des Künstlers, dem man, wie Bauer in weiser Selbsteinschätzung empfahl, als Nichtkünstler besser nicht zu nahe komme.

Ich selbst hielt mich frühzeitig an diese Empfehlung: Gerade so nahe sei ich ihm gekommen, wie es seine Texte zuließen, schrieb ich in einer Vorbemerkung zu meinem Buch über Bauer. Das war vor zwanzig Jahren, seltsamerweise im selben Jahr, als Wolfi seine Empfehlung aussprach. Ich hatte damals keine Kenntnis davon, wußte aber offenbar trotzdem, was er von Leuten wie mir erwartete: „Man sollte den Künstler aus einiger Entfernung, vielleicht von der Seite, ruhig und

ernst betrachten“, schlug Bauer vor, und weiter: man möge in Ehrfurcht verharren, sich leicht verneigen und langsam, immer wieder freundlich zurückblickend, davongehen.

Mache ich, Wolfi, mache ich, nach Deinem Sechziger behutsamer denn je.